

CUADRO VI

RENTA DE LA SAL EN LA ESPAÑOLA (1503-1507)

LOCALIDAD	TOTAL	%
Macorix, Cibao y Tortuga	1.033	70,17
Villanueva de Yáquimo	207	14,06
Azúa	122	8,28
San Juan de la Maguana	20	1,35
TOTAL	1.472	100

Es evidente la importancia que tenía la renta de la sal en Macorix, Cibao y Tortuga frente a al resto de la isla, pues tan sólo en estos lugares totalizaban el 70 % de las ganancias de la sal. No obstante, es evidente lo insignificante que resultaban los 1.472 pesos que se obtuvieron de renta en los años comprendidos entre 1503 y 1507

Asimismo, otro de los conceptos por los que la Corona tenía ingresos era la alhóndiga, institución que, como ya hemos afirmado, encontramos en la isla desde la primera década del siglo XVI. Sin embargo, en estos años su actividad estuvo muy limitada y con funciones muy diferentes a la que desempeñaba en Castilla. Así, mientras que en Castilla el cometido fundamental era quedarse con parte de las cosechas para momentos de carestía, en La Española, en los primeros años, su función principal era suministrar a los vecinos algunas herramientas de hierro procedentes de España. En cualquier caso tan sólo detectamos en las cuentas de Santa Clara algunas ventas concretas de estos útiles, que no supusieron en total más que un ingreso para la alhóndiga de 397 pesos y 6 granos de oro.

ESTEBAN MIRA CABALLOS

Aportaciones documentales
en torno a los artistas y la obra de pintura
del retablo mayor de la parroquia
de Ntra. Sra. de los Ángeles, Acebo (Cáceres)

INTRODUCCIÓN

Es Acebo un pequeño núcleo poblacional ubicado en la cacereña sierra de Gata y perteneciente a la Comarca que toma nombre a partir de dicha estribación montañosa. La importancia de la fábrica parroquial que se alza en su perímetro ha provocado que no pase desapercibida para la crítica histórico-artística; y no podía ser menos la categoría de una obra en la que se conoce la intervención del gran maestro de arquitectura *Pedro de Ybarra*, hijo del tan renombrado artista *Juan de Álava*. Su presencia en la localidad data de 1554¹, según se recoge en los asientos de los libros de Cuentas de Fábrica, siendo importante el hecho de que un año antes se hubiera comenzado la construcción de la torre, que tantas relaciones estilísticas guarda con las de la Concatedral cacereña de Santa María² o la de Casar de

1 Una primera exposición de los datos documentales referentes a la intervención de *Pedro de Ybarra* en la fábrica parroquial fue acometida por el prof. García Mogollón en un artículo sobre el que posteriormente volveremos cuando tracemos la historia documental del retablo que nos ocupa. Florencio J. García Mogollón, *El retablo mayor de la iglesia parroquial de Acebo*, en «Alcántara», n. 195 (Cáceres, 1979), p. 3 y nota 2 de la p. 9.

2 Id., *La intervención del maestro Pedro de Ybarra en las reformas de la iglesia de Santa María la Mayor, de Cáceres*, en «Revista de Estudios Extremeños», t. XXXV, n. 1 (1979), pp. 57-115.

Cáceres³, construcciones ambas en cuyas reformas y trazas estuvo presente *Ybarra*. La presencia del cantero en Acebo, aunque de forma esporádica, se muestra palpable en los documentos hasta 1566, lo cual, junto a la correspondencia de estilo anotada, ha permitido atribuir la traza general del edificio a su mano⁴.

Se trata de una iglesia de una sola nave cubierta con bóveda de crucería de diferente diseño en sus dos primeros tramos y, asimismo, en la cabecera, cuyo espacio cúbico se reduce sensiblemente con respecto al cuerpo de la parroquia. La torre, situada en el ángulo noroeste de la construcción, es una obra que, en suma, se debe a la ya comentada presencia de *Pedro de Ybarra*, con el que además se había iniciado la definitiva fase constructiva que permitiría, a comienzos del siglo xvii, poner fin a un período de intervenciones cuyas primeras noticias se remontaban a 1530. Entre los diversos maestros cuya presencia ha quedado anotada en la segunda mitad de la centuria de mil quinientos cabe hacer mención de *Francisco Hernández*, responsable de la materialización de la traza clasicista de la portada de los pies, *Diego de Barreda*, que dirige las obras desde 1587, y, por último, *Juan de Alviz*, responsable de la rápida labor acometida en el coro, realizado entre 1600 y 1603.

3 J. Bueno Rocha, *Consideraciones en torno al arquitecto Pedro de Ibarra y su obra en la Diócesis de Coria*, en «Actas del V Congreso de Estudios Extremeños», Ponencia IV (Arte) (Badajoz, 1976), pp. 64-65. Esta serie de reformas que acometen las parroquias expresadas son equiparables, pues en realidad se trata de un proceso de evidentes paralelismos, a las acometidas por el arquitecto trujillano *Sancho de Cabrera* en templos como el de Santa María la Mayor, en Trujillo, en el que a mediados del siglo xvi lleva a cabo la construcción del coro, torre nueva de campanas —donde al parecer también intervino *Francisco Becerra*, asimismo arquitecto trujillano— y último tramo de los cuatro que componen las tres naves. Carmelo Solís Rodríguez, *El arquitecto Francisco Becerra: Su etapa extremeña*, en «Revista de Estudios Extremeños», t. XXIX, n. 2 (1973), pp. 287 y ss. Id., *El arquitecto trujillano Sancho de Cabrera (1500?-1574)*, en «Actas del V Congreso de Estudios Extremeños», Ponencia IV (Arte) (Badajoz, 1976), p. 144. Vid., etiam, J. A. Ramos Rubio, *Estudio Histórico Artístico de la Iglesia Parroquial de Santa María la Mayor de Trujillo* (Cáceres, 1990), pp. 27 y ss.

4 Francisco M. Sánchez Lomba, «Notas sobre la construcción de la iglesia parroquial de Ntra. Sra. de los Ángeles, de Acebo», en *Estudios dedicados a Carlos Callejo Serrano* (Cáceres, Diputación Provincial, 1979), p. 664. Id., *Arquitectura eclesial del siglo xvi en la Sierra de Gata*, en «Norba. Revista de Arte, Geografía e Historia», t. II (Cáceres, 1981), pp. 67-76. Vid., etiam, José J. de Ibarra de Loresecha, *Los maestros de cantería Juan y Pedro de Ibarra (siglo xvi)* (Salamanca, Diputación Provincial, 1987), pp. 63-64.

Este largo proceso constructivo y el oneroso caudal que siempre requiere una obra de estas características fue el responsable de que los parroquianos no pudieran acometer el embellecimiento del espacio presbiterial hasta 1618, año en el que se inicia la obra de talla y madera del retablo mayor clasicista que en la actualidad preside y enjoya el interior del templo. La historia documental de esta máquina de prístinas líneas trentinas encontró en el trabajo que de la misma acometió el profesor García Mogollón, *El retablo mayor de la Iglesia Parroquial de Acebo*⁵, un crítico y exhaustivo estudio de los datos documentales que sobre la pieza habían sido asentados en los Libros de Cuentas de Fábrica de la parroquia: toda la obra arquitectónica había sido realizada por el ensamblador de Ciudad Rodrigo *Alonso de Balbás*, por la cual recibió pagos en los años 1618, 1620 y 1627; posteriormente, al escultor placentino *Pedro de Sobremonte* le fue encargada la tarea de tallar las piezas escultóricas que debían dar vida al programa iconográfico que, sin duda alguna, había sido delineado por algún miembro de la vida eclesiástica; un programa que luego sería ampliado y resaltado a partir de las labores de policromía, dorado y estofado que sobre el mismo llevó a cabo el pintor *Paulo Lázaro* y sus oficiales, a los que se están realizando pagos desde 1630 hasta 1642, momento en el que se liquida la cuenta contraída con el artista, a pesar de lo cual el retablo debía estar ya plenamente terminado en 1634.

Desafortunadamente, tanto el erudito que nos precedió en el estudio de este retablo, como nosotros mismos, hemos visto frustradas nuestras intenciones de hallar el que, sin duda alguna, debió ser el importante contrato de talla y ensamblaje de esta magna obra. Sin embargo, en nuestras pesquisas e investigaciones hemos logrado localizar y conocer el largo proceso que medió desde que la parroquia de Acebo puso en pregones la obra de pintura del retablo —antes del 9 de julio de 1629⁶— y el momento en que se adjudicó de forma definitiva al pintor *Paulo Lázaro* —el día 21 de junio de 1630, fecha en la que el pintor placentino

5 *Op. cit.* en nota 1, pp. 6-8.

6 Se trata de la fecha en la que el pintor salmantino *Francisco Romero* otorgó postura y condiciones para acometer la policromía de la obra, cifrando su trabajo en 3.000 ducados. Archivo Histórico Provincial de Cáceres (a partir de ahora, AHPCC). Protocolos Notariales de Acebo. Escribano Andrés Hernández, leg. 3075, tomo correspondiente a 1630, s.f.

Pedro de Córdoba aprueba el pequeño examen que los responsables de la parroquia consideraron necesario que sufriera *Lázaro* antes de que emprendiera la labor definitiva⁷—, que acometería la tarea según las precisas condiciones que para la misma estableció. Esta es la finalidad que nos hemos propuesto con el presente trabajo: dar a conocer, no sólo lo que es la carta contractual en la que quedaron asentadas las condiciones en virtud de las cuales se habría de dorar, estofar y pintar la máquina de Acebo, sino también el trazar una sintética biografía vital y artística de los autores que se dieron cita en esta pequeña localidad de la Sierra de Gata en el primer tercio del siglo XVII.

HISTORIA DOCUMENTAL DE LA PINTURA, DORADO Y ESTOFADO DEL RETABLO MAYOR DE ACEBO

Cuando *Paulo Lázaro* dio posturas y condiciones el día 9 de octubre de 1629 para llevar a cabo la policromía del retablo que entonces estaba en pregones, se encontró con una obra de bella traza clasicista, estilo tridentino y planta lineal, en la que un banco, dos cuerpos y ático, junto a las tres calles que lo recorren, venían a conformar el esquema de cuadrícula tan repetido durante gran parte del siglo XVII y a su vez heredado de las centurias precedentes. La iconografía para la que pensó su labor estaba distribuida del siguiente modo⁸: los cuatro Evangelistas —San Lucas, San Juan, San Mateo y San Marcos— en los netos del banco, aprovechando los tableros situados entre ellos para disponer representaciones al óleo del Tránsito y Entierro de la Virgen. Las hornacinas del primer cuerpo del retablo cobijan las efigies de San Pedro y San Pablo, en las calles laterales,

7 En los pregones que se dieron el 16 de mayo de 1630 se aceptó, ante la falta de aspirantes al contrato, la postura que *Pablo Lázaro* había cifrado en 2.600 ducados. Sin embargo, antes de establecerse el contrato definitivo, el artista tuvo que pasar el pequeño examen que los parroquianos exigían en las condiciones, y para el cual habían elegido al pintor *Pedro de Córdoba*, que ya entonces era un renombrado artista de la provincia cacereña. AHPCC. Protocolos Notariales de Acebo. Escribano Andrés Hernández, leg. 3075, t. de 1630, s.f.

8 Siempre empezando a contar desde el costado del Evangelio.

mientras que la central, prolongada en la predela, sirve para albergar la portentosa custodia, concebida como una maqueta de templo de planta central⁹; tres tondos con pinturas se incluyen sobre estas tres hornacinas: Pedro al lado del Crucificado; continúa una alusión al sacramento de la Eucaristía (ostensorio con ángeles), y termina un óleo muy estropeado, a pesar de lo cual sabemos, al decir de las condiciones del contrato, estaba referido a algún episodio de la vida del Apóstol de los Gentiles. Centra el segundo cuerpo de la máquina una bella talla de la Asunción de la Virgen a la que escoltan, a ambos lados, las representaciones de San José con el Niño y San Juan Bautista; este segundo nivel descansa en un banco en el que de nuevo se distribuyen una serie de pequeñas pinturas al óleo: Santo Domingo de Guzmán y San Francisco de Asís, en los laterales; la representación de la Sagrada Cena en el centro y, distribuidas dos a dos, las efigies de los cuatro Doctores de la Iglesia Occidental —San Ambrosio, San Gregorio, San Agustín y San Jerónimo— enmarcando el momento en el que Cristo instauró el Sacramento de la Comunión. Por último, encuentra la arquitectura del retablo su culminación en la frecuente escena del Calvario, dispuesta sobre fondo de nubes y ángeles pintados; los extremos del cornisamento superior del segundo cuerpo fue el lugar elegido para efigiar a los Arcángeles San Miguel y San Rafael, que se ven acompañados por la representación de dos santas en los aletones del ático. Con esta descripción podemos comprobar que la tarea de *Lázaro* fue mucho mayor de la que a simple vista puede pensarse.

Por la documentación recogida sobre la obra de pintura del retablo de Acebo sabemos que la parroquia estuvo más de un año en trámites hasta que por fin firmó el contrato. Este tipo de protocolo precedido de una subasta es menos frecuente que el directo, dado que solía llevar parejo una amplificación temporal y una cuantía monetaria un tanto más

9 En el podio de la custodia, decorada con tallas de bulto y escenas en relieve en sus cuerpos superiores, se distribuyeron una serie de pinturas de muy pequeño formato: flores y aves, La Caída Camino del Calvario, una que es irreconocible por los deterioros, Jesús ante Pilatos, un ángel que flanquea cada lado del Sagrario, Cristo Atado a la Columna, La Santa Cena, Ecce Homo y, de nuevo, flores y aves. Vid., esta serie de datos en el trabajo de F. J. García Mogollón, *Viaje por los pueblos de la Sierra de Gata. Acebo (II)* (Diario Extremadura, 9-V-1988), p. 29.

onerosa¹⁰, algo que fue aceptado de buen grado por parte de nuestros parroquianos ante la evidente importancia del retablo. Una vez que hubieron conseguido el permiso del Provisor para contratar¹¹, y después de haber puesto varios edictos por la comarca —además de los que se pusieron en Plasencia, Ciudad Rodrigo, Salamanca y Coria—, recibieron el día 9 de julio de 1629 las condiciones y posturas de *Francisco Romero*, pintor vecino de la ciudad de Salamanca¹², que hemos de tener muy en cuenta porque la posterior oferta de *Paulo Lázaro* tomaría como base fundamental éstas que el salmantino había fijado inicialmente.

El total de dieciséis condiciones (Véase el Apéndice Documental, n.º 1) que fija el artista son susceptibles de ser divididas en tres grupos, pudiendo quedar incluidas en el primero de ellos las pautas estrictamente contractuales, es decir, las relativas a precios, plazos, tasación, etc. En este sentido destaca la primera de todas, en virtud de la cual acepta sufrir un examen previo al contrato definitivo, consistente en *dorar, estofar y encarnar una figura de las del dicho retablo, la que los susodichos cura, mayordomo, alcaldes y regidores le señalaren*. Ni que decir tiene que todas las ventajas económicas revertirían en el caudal de la fábrica, no dejando de ser llamativo, por otra parte, el hecho de que a un maestro del arte, como debía ser el caso de *Francisco Romero*, se le exigiera una pequeña tasación de su labor, por así decirlo, antes de comenzar la obra definitiva¹³. Una obra que debía ser emprendida en

10 Juan J. Martín González, *La vida de los artistas en Castilla la Vieja y León durante el Siglo de Oro*, en «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», t. LXVII, n. 1 (Madrid, 1959), p. 414.

11 La licencia data del 1 de mayo de 1629, en virtud de la cual el licenciado Juan Fernández de Salazar, Provisor oficial y Vicario general del Obispado de Coria, concedía el permiso para que se pudiera «(...) acer dorar e pintar el dicho retablo, encomendando la dicha obra a maestros peritos en el arte, tomando la mexor traca y modo con que se pueda acer, sacando por parte de la yglesia las condiciones nescesarias, especialmente que si la dicha yglesia pidiere tasación de la dicha obra, por tasación a de baler mas la mitad de lo que fuere concertada y desta mitad y lo que demás della se tasare, la persona a quien se diere la dicha obra a de acer gracia y donación a la dicha yglesia, y lo que se tasare menos de la dicha mitad se a de quitar y descopiar del principal en que se concertare (...)» AHPCC. Protocolos Notariales de Acebo. Escribano Andrés Hernández, leg. 3075, t. de 1630, s.f.

12 Ibidem.

13 Lo más frecuente en estos casos suele ser la tasación, llevada a cabo una vez que la obra está entregada. A pesar de todo, no fueron inusuales durante el Siglo de Oro

los albores del mes de marzo de 1630 y entregada al cabo de año y medio, debiendo asistir aún quince días más para proceder a su asiento y reparar los desperfectos que de éste pudieran derivarse. Recibiría el artista por todo su trabajo la cantidad global de 3.000 ducados de la forma siguiente:

«Primeramente se le an de dar el día que començare la dicha obra mil reales y lo que fuere nescesario para comprar los materiales para el aparejo del dicho retablo y oro, a sus tiempos, todo lo que fuere nescesario para el gasto del todo por cuenta de dicho *Francisco Romero*, materiales y oro, de manera que la dicha iglesia no a de pagar más de tan solamente los portes dello de donde quiera que se traigan».

A esta cantidad se sumaban 300 reales mensuales entregados al pintor para que pudiera proceder a la compra de materiales cuyo transporte, sin embargo, no entraba en el importe inicial y correría por cuenta de la parroquia, que también habría de pagar el costo de la vivienda a la que el artista trasladaría su taller desde Salamanca¹⁴. Una vez que se hubiera terminado la pintura del retablo recibiría 150 ducados, cantidad que, desde entonces, le sería abonada anualmente hasta concluir la cuantía global¹⁵. Sin embargo, y a pesar de todo, el costo inicial

la convocatoria de concursos previos a la ratificación definitiva del contrato. Un ejemplo excepcional lo tenemos en la prueba que en 1627 convocó el monarca Felipe IV para ejecutar un cuadro que habría de representar La Expulsión de los Moriscos; al evento acudieron, según nos narran *Martínez y Palomino*, *Vicente Carducho*, *Eugenio Cajés*, *Ángelo Nardi* y *Diego Velázquez*, que fue el ganador indiscutible del certamen. Si bien este acontecimiento se enmarca dentro de la rivalidad que rodeó la creciente ascensión de *Velázquez* en la Corte, no menos cierto es el hecho de que este tipo de pruebas estimulaba sutilmente la pericia de los artistas concurrentes.

14 El traslado del artista al núcleo en el que se encontraba situado el edificio que había de recibir la obra contratada fue una práctica muy frecuente, no sólo reservada al caso de los pintores, sino extensible al resto de las profesiones artísticas. Pensemos en este sentido en la casa que la parroquia de Arroyo de la Luz alquiló para que viviera en ella el entallador placentino *Alonso Ypólito* mientras durasen las tareas de talla de madera del retablo mayor (1548-1552, período cronológico referido a la parte arquitectónica). F. J. García Mogollón, *En torno al retablo de la iglesia parroquial de Arroyo de la Luz (Cáceres)*, en «Estudios dedicados a Carlos Callejo Serrano» (Cáceres, Diputación Provincial, 1979), p. 300.

15 Con esta serie de plazos mensuales y cantidades anuales los parroquianos no estaban haciendo otra cosa sino aprisionar al artista en una relación laboral a la que él mismo se estaba comprometiendo, y todo con la finalidad de que se ocupara del encar-

de 3.000 ducados podría quedar reducido si la tasación fuera favorable para la iglesia, que en este sentido protege su pecunia y sólo acepta que el maestro elegido por los parroquianos alcance un margen de 1.500 ducados sobre el montante primigenio: si la valoración de la obra fuera superior, *Francisco Romero* se comprometía a hacer gracia y donación de la cantidad resultante al santuario. Una última condición se añade a las contractuales: la obligatoriedad de la tan requerida por los comitentes escritura de fianzas.

El resto de las condiciones —cinco en total— quedan referidas a lo que es la pintura de la obra propiamente dicha. En un primer grupo se hace necesario incluir las que atañen directamente a la madera del retablo y las tallas: estas últimas se estofarían y encarnarían «a punta de pin-cel mate»¹⁶, mientras que el resto de la arquitectura recibiría lo que es la policromía y dorado propiamente dichos; una labor especialmente cuidada se reserva para los plafones y metopas de las cornisas, así como a los resaltos del primer y segundo banco: motivos florales de diferentes colores ejecutados con la técnica del grabado¹⁷:

go de forma ininterrumpida y exclusiva. Este sistema de retribuciones era empleado, generalmente, en obras prolongadas y de gran envergadura, y tuvo bastante éxito en centurias anteriores: pongamos como ejemplo el caso de los comitentes del Quatrocento florentino, y concretamente el sistema de pagos que *Lorenzo Ghiberti* aceptó en los contratos que suscribió para hacerse cargo de las dos puertas de bronce del tan renombrado Baptisterio de la Catedral de Santa María de las Flores. M. Wackernagel, *El medio artístico en la Florencia del Renacimiento. Obras y comitentes, talleres y mercado* (Madrid, 1997 —ed. moderna de la publicación de Leipzig, 1938—), pp. 328-329.

16 Esta puntualización sobre el mate en las tonalidades de las encarnaciones mantiene una evidente correspondencia con la predilección que los artistas castellanos demuestran hacia las mismas durante la primera mitad del siglo XVII; ello se debe al mayor naturalismo que en estos momentos se pretendía lograr en el arte, a pesar de lo cual nunca se desterró el resultado llamativo a que daba lugar el pulimento —hay que tener en cuenta el hecho de que nos hallamos inmersos dentro de la etapa contrarreformista—. Y es que, como afirma *Francisco Pacheco*, «quiso Dios, por misericordia, desterrar del mundo estos platos vedriados y que con mejor luz y acuerdo, se introduxesen las encarnaciones mates, como pintura más natural y que se dexa retocar varias veces, y hacer en ellas los primores que vemos hoy» *Francisco Pacheco, Arte de la Pintura*, (Madrid, 1990 —ed. a cargo de Bonaventura Bassegoda i Hugas—), p. 497. Vid., etiam, J. J. Martín González, *La policromía en la escultura castellana*, en «Archivo Español de Arte», t. XXVI (1953), p. 308.

17 *Francisco Pacheco* propone medida, cordura y medida en línea con lo comentado en la nota precedente, en el «supuesto que en los frisos, cornisas, pilastras, columnas, pedestales, bancos y recuadros no se puede huir de los grabados y grutescos (...)

«Yten es condición que los paflones de las cornisas se an de acer unos gravados de diferentes colores los unos de los otros, y los resaltos de primero y segundo vanco, y en las metopas de la cornisa alta unos florones sobre colores diferentes (...)

En lo que se refiere a la pintura sobre óleo propiamente dicha, *Romero* tan sólo menciona en sus condiciones el fondo de la escena del Calvario —con la ciudad de Jerusalén bajo el cielo— y dos historias sobre lienzo que debían ir incluidas en recuadros, si bien no especifica el tema al quedar éste bajo competencia de la parroquia. Terminan las cláusulas con una neta referencia a la pintura mural, pues también se comprometió *Francisco Romero* a pintar de azul¹⁸ la pared de la capilla mayor y a fingir sobre ella una cortina o pabellones, lo que sin duda debía ser un *trompe l'oeil*, claro precedente de lo que posteriormente llevaría a cabo el Barroco en esta línea del engaño y la invención.

Posteriormente, y siguiendo el curso normal de la subasta en la que estaba puesta la obra de pintura del retablo mayor de Acebo, el día 9 de octubre de 1629 *Paulo Lázaro*, pintor vecino de la villa de Alcántara, presentó una baja de 300 ducados en el precio global que había fijado *Romero*, al tiempo que mejoraba las condiciones y añadía un total de nueve¹⁹ (véase el Apéndice Documental, n.º 2). Sustancialmente, las que atañen al sistema contractual de la obra apenas si va-

F. Pacheco. *op. cit.*, p. 462. En la misma línea, Martín González incide en los colores verdes, azules y rojos que se suelen utilizar en la arquitectura de los retablos. J. J. Martín González, *La policromía...*, *op. cit.*, p. 309.

18 Tradicionalmente conocido como el color del cielo y la inmensidad hacia la que asciende Ntra. Sra. de los Ángeles, titular de la parroquia y el retablo que centra, puede estar relacionada esta tonalidad con los nuevos colores de pureza —azul y blanco, en sustitución del azul jacinto— que ya fueron plasmados por *Juan de Juanes* en la Inmaculada Concepción de la iglesia valenciana de la Compañía de Jesús, con la que venía a demostrar la interpretación que había hecho hacia 1578 de la visión del padre jesuita Martín Alberro. De igual modo, la túnica blanca y el manto azul que recomienda *Pacheco* emplear en la iconografía de la Inmaculada tenía su origen en la aparición que hizo la Virgen a doña Beatriz de Silva. F. Pacheco, *op. cit.*, p. 576. En la actualidad, en este trampaño puede contemplarse un cortinaje bastante bien conservado, ribeteado con un tono amarillento; el planismo y la falta del movimiento que en él se advierten son características que responden perfectamente al momento cronológico y ámbito geográfico al que pertenecen, y ello a pesar de las precisiones que luego introdujo *Paulo Lázaro*.

19 AHPCC. Protocolos Notariales de Acebo. Escribano Andrés Hernández, leg. 3075, t. de 1630, s.f.

rían, a excepción del precio, que ahora se cifra en 2.700 ducados, la paga anual que recibiría una vez entregada la obra, para la que acepta 100 ducados anuales y no 150²⁰, y el tiempo que transcurriría en el asentamiento del retablo, plazo que amplía de 15 días a un mes completo. En la decimoquinta condición se comprometió y obligó a otorgar carta de fianzas en el cercano pueblo de Hoyos —cabeza de la jurisdicción de la comarca—, protocolo que sería firmado el 15 de febrero del año siguiente de 1630:

«En el lugar de Acevo, a quince días del mes de febrero de mil y seiscientos y treinta años, ante mí el escribano público y testigos pareció presente Pablos Láçaro, vecino del lugar de Hoyos, estante al presente en éste, y dijo que salía y salió por fiador a la quiebra del dicho *Paulo Láçaro*, pintor vecino del dicho lugar...

... testigos, Juan Cordero, vecino de Cilleros, y Andrés Rodríguez y el bachiller Alonso García, clérigo, vecinos desde lugar de Acevo...»²¹.

La propuesta de *Lázaro* con respecto a la policromía de las imágenes y el retablo también varió poco, si bien deja abierta la posibilidad de encarnar las primeras a *polimento* y estofar lo que en un principio iba a ir grabado en el segundo, técnicas que, sin lugar a dudas, revierten en una mayor riqueza del conjunto, a pesar del naturalismo que impregna el ambiente religioso y artístico en estos momentos, y al que ya nos hemos referido; junto a ello señalar la propuesta que hace en la vigésimotercera condición, referente a cómo habían de ir policromadas las traspilastras. Sin embargo, la verdadera innovación de *Paulo Láçaro* estaba referida a las escenas de pincel que tenía proyectado incluir en distintos paneles de la máquina —condiciones 17.^a a 22.^a—: la elección del tema de los tableros del banco, a realizar sobre tabla y no en lienzo *por el daño que se sigue en estar bajos y no convenir por ser suficiente la*

²⁰ Por esta razón el pintor no terminará de recibir el conjunto de los pagos hasta 1642. F. J. García Mogollón, *op. cit.* en nota 1, p. 8.

²¹ AHPCC. Protocolos Notariales de Acebo. Escribano Andrés Hernández, leg. 3075, t. de 1630, s.f. En los documentos que hemos encontrado relativos al retablo acebano se cita en repetidas ocasiones la vecindad alcantarina de *Paulo Láçaro*. Sin embargo, la presencia de su homónimo fiador, vecino de Hoyos, debió crear cierta confusión en el mayordomo que anotaba los pagos en los Libros de Cuentas de la parroquia: en éstos se cita al pintor como persona procedente de Hoyos y no de Alcántara.

madera, quedaba por cuenta de los parroquianos²², al igual que los lienzos del sotobanco del segundo nivel, cuyas imágenes habían de ser de *medio cuerpo, por convenir así y no de otra manera*; en los óvalos insertos sobre las hornacinas del primer cuerpo habría de pintar, como luego así lo hizo, escenas relativas a la vida de San Pedro y San Pablo, además de *una estoria de pintura de la fiesta de Corpus Christi* en el tondo que corona la hornacina en la que se incluye la custodia: para ésta dispone plasmar, *en dos artesones que están debajo de San Juan Baptista y Sant Jhoseph, dos ystorias de pintura que pidiere la yglesia y en los resaltes donde cargan las columnas de la custodia, que son seis rebajos en cada uno, una figura que me pidieran*, y, asimismo, *baré en el friso de la cornisa (...) un estofado de punta de pincel con muchachos y pajariños a lo natural*—como hemos visto en la descripción del retablo, todos estos motivos fueron realizados—. Por último, para el fondo del grupo de la Crucifixión planificó plasmar la ciudad de Jerusalén, con un cielo poblado de nubes y ángeles de cuerpo entero llorando —nada refiere sobre las santas incluidas en los aletones del ático—.

Y al igual que había consignado *Romero* respecto al muro de la capilla mayor, *Lázaro* también añadió la factura de dos cortinas fingidas a las que dos muchachos —hoy poco visibles— estarían levantando; probablemente también a su mano se deba la figura del Padre Eterno efigiado en la cubierta presbiterial con los brazos extendidos. A todo ello se añadían intervenciones en el pedestal de piedra berroqueña sobre el que asienta el retablo, aprovechando los recuadros del mismo —no apreciables en la actualidad—, además de las pinturas de la caja del órgano (condición n.º 25).

Esta serie de pautas y postura fueron recibidas por parte del Provisor del Obispado de Coria, Juan González de Salazar, el 9 de abril de 1630²³, fecha en la que dispone se continúen dando pregones —los cua-

²² Decidieron incluir los temas del Tránsito y el Entierro de la Madre de Dios, escena, esta última, poco frecuente en la iconografía; ambas tienen su génesis en los pasajes apócrifos asuncionistas: Narración del Pseudo José de Arimatea, I y ss. —la escena que representa *Lázaro* en el banco, con la Virgen recostada y acompañada con los apóstoles y ángeles, se inspira en los caps. VI-X—; Libro de San Juan Evangelista, XLVIII; Libro de Juan, Arzobispo de Tesalónica, XIII. Vid., Aurelio de Santos Otero, *Los Evangelios Apócrifos* (Madrid, 1956), pp. 641 y ss., 598-599 y 632-637.

²³ AHPCC. Protocolos Notariales de Acebo. Escribano Andrés Hernández, leg. 3075, t. de 1630, s.f.

les aparecen de nuevo consignados desde el 16 de abril de dicho año de 1630²⁴— y se de noticia de todo ello a *Francisco de Remesal*, maestro del arte de Ciudad Rodrigo, y a *Juan González de Castro*, pintor vecino de Plasencia, que, asimismo, ya habían dado sus respectivas posturas para acometer la obra que nos ocupa. No estaba, pues, adjudicada definitivamente y el plazo aún quedaba abierto para recibir ofertas que, a partir de ahora, tan sólo estarán referidas al coste global de la pintura. De este modo, *Pablo Lázaro* —como se le cita en la documentación— hizo una nueva baja de 100 ducados el 23 de abril de 1630 —ofertaba su mano de obra, por tanto, en 2.600 ducados—, dos días antes de la festividad de San Marcos, fecha que había sido elegida en un principio por el Provisor cauriense para adjudicar definitivamente el trabajo. En la nueva carta de fianzas que otorgó el pintor en la misma data dio por avalista a Juan Pérez, clérigo presbítero y vecino de Acebo. Dos días después, el 25 de dicho mes y año, el pintor *Juan González de Castro* presentó una nueva propuesta:

«(...) ante Pedro Gordillo, clérigo, en virtud de la comisión del señor Provisor, y ante Juan Pérez y Pedro Durán, alcaldes hordinarios deste lugar, paresció *Juan González de Castro*, pintor vecino de la ciudad de Plasencia, y dixo que baja duçientos ducados con la quarta parte de prometido en la obra de pintura y dorar el retablo de la dicha yglesia con las condiciones que está puesta y con que las fiancas principales las e de dar en la ciudad de Plasencia (...).»²⁵

A pesar de que el pintor placentino había ofrecido hacer la obra por 2.500 ducados, no le sería ésta adjudicada ante la obligatoriedad impuesta de otorgar la carta de fianzas en el Obispado de Coria, según manifiesta Juan González de Salazar, Provisor del mismo, el 14 de mayo de 1630²⁶. El pregón definitivo para la concesión y posterior contrato data del día 16 de mayo de dicho año en el que se da habida cuenta de

24 Ibidem.

25 Ibidem.

26 Ibidem. Esta serie de condiciones eran muy frecuentes en la época ante la necesidad que tenía la parroquia de afianzar y asegurar su pecunia con vistas al contrato que iba a realizar. Pero también es cierto que en ocasiones, y no decimos que sea éste el caso, el artista solía tener amistad con el juez diocesano u otra autoridad competente en la materia, que resultaba ser primordial para la adjudicación definitiva.

los 2.600 ducados en los que tiene ofertada la obra *Pablo Lázaro*: y por no aver mejor ponedor el dicho juez mandó se rematase, y el dicho pregonero bolvió a decir que la dicha obra está puesta en los dichos dos mil y seiscientos ducados a la una, a las dos, a las tres; puesto que no hay quien baje más que buen provecho le haga al dicho Paulo Lázaro pintor, que la tiene puesta (...).

Pero antes de otorgar el protocolo definitivo el artista tenía que cumplir la primera de las condiciones: pintar una de las figuras del retablo, que luego sería sometida a juicio de un maestro que la parroquia nombraría para el efecto. Según el auto fechado el 21 de junio de 1630 este artista fue *Pedro de Córdoba*, maestro de pintura vecino de la Abadía, que el 21 de dicho mes y año procedió a examinar la figura de San Pedro, talla que había policromado *Lázaro*. El dictamen fue favorable al trabajo desempeñado, aconsejando además que al resto de las figuras les fueran aplicadas las encarnaciones a *polimento por ser cosa más fija y más permanente*. Además de ello, el pintor placentino se quedó encargado de supervisar la continuación de los trabajos siempre que la parroquia le requiriera. Todo estaba dispuesto, pues, para la firma del contrato, que tuvo lugar el 10 de julio de 1630²⁷.

DATOS BIOGRÁFICOS SOBRE LOS ARTISTAS QUE SE DAN CITA EN EL RETABLO ACEBANO

a) *Alonso de Balbás*

No es *Alonso de Balbás*, el arquitecto y ensamblador de Ciudad Rodrigo a quien se deben las trazas del retablo mayor de la Catedral de Plasencia, un artista desconocido para la crítica histórica²⁸, razón por la

27 AHPCC. Protocolos Notariales de Acebo. Escribano Andrés Hernández, leg. 3.075, t. de 1630, s.f. Dado que el contrato vuelve a repetir las condiciones que transcribimos en el segundo protocolo del apéndice documental, consideramos que no es necesario volver a reincidir sobre ello.

28 José Benavides Checa, *Prelados placentinos. Notas para sus Biografías y para la Historia documental de la Santa Iglesia Catedral y ciudad de Plasencia* (Plasencia, 1907),

cual no vamos nosotros a insistir más sobre su trayectoria biográfica, exceptuando el nuevo aporte documental que del mismo hemos localizado. Está relacionado con su intervención en la antes dicha máquina catedralicia, para la cual se eligieron sus diseños el 10 de julio de 1624, encomendándosele la ejecución de las mismas el posterior día 13 junto a *Andrés Crespo*, ensamblador vecino de Medina de Ríoseco, que se encargaría de acometer la labor escultórica²⁹. Estos dos artistas, según el protocolo que pasó ante el escribano placentino Juan Ramos Caballero, subcontrataron el día 15 de julio de 1624 la tercia parte del retablo con el ensamblador salmantino *Antonio González Ramiro*³⁰, que previamente ya había presentado tres trazas para el retablo de la Catedral, una de las cuales resultó elegida por el Cabildo el 7 de noviembre de 1623³¹: si tenemos en cuenta la calidad artística de *González Ramiro*³² no es extraño que *Balbás* y *Crespo* le traspasaran una parte de la fastuosa arquitectura lignaria. Arquitectura que, según el documento que transcribimos, parece ser había sido ofrecida en un principio por *Alonso de Balbás* al escultor salmantino *Valentín de Aguilar*, que no dudó en presentar pleito contra el tracista:

«En la cibdad de Plasencia, a quinze días del mes de julio de mil y seiscientos y veinte y quatro años, ante mí el escrivano y testigos paresçieron presentes de la una parte *Alonso de Balbás*, ensambla-

pp. 235-279, donde se documenta el retablo mayor de la Catedral de Plasencia. Antonio Sancho Corbacho, *Arquitectura barroca sevillana del siglo xviii* (Madrid, 1952), p. 273. J. J. Martín González, *Escultura barroca castellana* (segunda parte) (Madrid, 1971), p. 40. Id., *Nuevas aportaciones sobre el retablo mayor de la Catedral de Plasencia* (Cáceres), en «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid», t. XL-XLI (1975), pp. 297-318. Manuel F. Sendin Calabuig, *Ciudad Rodrigo* (León, 1973), p. 39. Vid., además, F. J. García Mogollón, *op. cit.* en nota 1, pp. 6-7.

29 J. J. Martín González, *Nuevas aportaciones...*, *op. cit.*, pp. 299-300.

30 AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Juan Ramos Caballero, leg. 2118, s.f. Entre los testigos estaban presentes el escultor vallisoletano *Diego de Basoco* y el entallador placentino *Juan Moreno*.

31 J. J. Martín González, *Nuevas aportaciones...*, *op. cit.*, p. 298.

32 Así lo ponen de manifiesto las obras que de este artista se conservan en la actualidad, perfectamente estudiadas por Antonio Rodríguez G. de Ceballos y Antonio Casaseca Casaseca, *El ensamblador Antonio González Ramiro*, en «Archivo Español de Arte», t. LIII, n. 211 (1980), pp. 319-344. F. J. García Mogollón, *El retablo mayor parroquial de Valverde del Fresno* (Cáceres). *Una obra del entallador Antonio González Ramiro y del escultor Diego de Salcedo*, en «Norba-Arte», t. XIV-XV (1994-1995), pp. 145-166, y especialmente las pp. 150-154, donde se traza una completa trayectoria del artista.

dor vecino de la ciudad de Ciudad Rodrigo, y *Andrés Crespo*, ensamblador vecino de la villa de Medina de Ríoseco, y *Antonio González*, ensamblador vecino de la ciudad de Salamanca, de la otra, y dixerón que por quanto los dichos *Alonso de Balbás* y *Andrés Crespo* tienen a su cargo el hazer el retablo de arquitectura y talla de la yglesia catedral de Santa María desta cibdad en preçio de seys mil y quinientos ducados, con çiertas condiçiones, y que lan de acabar dentro de tres años como más largo, como se contiene en la escritura que sobre ello se otorgó entre el Cabildo de la dicha santa yglesia y los susodichos por ante Hernando de la Peña, escrivano del número desta çibdad, a que se refieren agora, son convenidos y conçertados que dan la dicha terçia parte del dicho retablo al dicho *Antonio González* para que cada uno de todos tres goce de la tercera parte del dicho retablo con las ganancias por perdidas que en él uviere y an de meter que hagan la dicha obra los ofiçiales que les paresçiere a los quales se le a de pagar lo que conçertaren (...) Y por quanto *Valentín de Aguilar* vecino de Salamanca, escultor, por ante la Justicia real desta cibdad y Jerónimo Navarro, escrivano del número della, tiene puesta demanda al dicho *Alonso de Balbás* sobre deçir que le avía dado parte de la dicha obra, queda por quenta y riesgo del dicho *Antonio González* el dicho pleyto y sacar yndenne dél al dicho *Alonso de Balbás* y *Andrés Crespo*, con que para ayuda a las espensas del pleyto se le an de dar al dicho *Antonio González* de montón de la obra quinientos reales, los quales y lo demás que en la dicha obra se gastare como va dicho se a de rebaxar de los seys mil y quinientos ducados del prinçipal de la dicha obra, y lo que quedare se a de repartir entre todos tres conpañeros (...) Y es condiçión que el dicho *Antonio González* a de dar fianzas a los dichos *Alonso de Balbás* y *Andrés Crespo* (...) Testigos *Diego de Basoco* y Francisco Mateos y *Juan Moreno* (...)»³³.

Sin embargo, y a pesar de todo, el contrato que había sido establecido con *Alonso de Balbás* y *Andrés Crespo* fue rescindido por el Cabildo en beneficio de los *Velázquez*, maestros entalladores vallisoletanos, a quienes les fue adjudicada la obra el 8 de noviembre de 1624. *Balbás* recibiría por sus trazas 800 reales el 10 de enero del año siguiente de 1625 y, asimismo, ante la maestría que le caracterizaba, fue requerido de nuevo por el Cabildo el 3 de abril y 4 de junio de 1634 para que dic-

33 Fuente documental citada en nota 30.

taminara sobre la obra de los *Velázquez*, que en esta fecha ya estaba prácticamente terminada.

b) *Pedro de Sobremonte* († hacia 1628)

Probablemente con *Pedro de Sobremonte* tengamos una de las tan numerosas vías de relación que durante el transcurso de las centurias de la Edad Moderna marcó el desarrollo de la escultura cacereña, que doblemente dependía de Valladolid y Salamanca. Quizá fuera un artista de origen salmantino³⁴ que, al igual que otras tantas personalidades del arte, y animado por una numerosa clientela, pasó a la ciudad de Plasencia donde sin duda alguna transcurrió gran parte de su vida al decir de las referencias documentales que poco a poco fueron consignando los escribanos placentinos. Prueba de ello son las múltiples referencias que aparecen en los protocolos, donde suele firmar en calidad de testigo:

— 1617 (10 de octubre): Figura como testigo junto a *Andrés Maldonado*, ensamblador vecino de Plasencia, de una carta de poder que el convento placentino de Santa Clara otorgó en favor del agustino fray Luis de la Fuente, con la finalidad de que pudiera disponer del dinero que la señora doña Teresa de Almaraz, viuda de don Alonso de Carvajal Sandoval, ambos difuntos, había dejado para beneficio del cenobio en sus mandas testamentarias. El mismo día ambos artistas vuelven a ser testigos de una nueva escritura de poder establecida por el mencionado convento y versada sobre similar asunto³⁵.

— 1619 (7 de febrero): A tenor del protocolo establecido en esta fecha sabemos que había casado con una vecina de Plasencia, María Rodríguez, hija del difunto Juan Fernández Berroçano y de Juana María, con la que el matrimonio había mediado un conato de intervención relativo a los bienes que por la muerte del padre correspondían a María Rodríguez³⁶.

³⁴ Esta idea ya fue apuntada por el profesor García Mogollón. F. J. García Mogollón, *El retablo mayor de la parroquia del Casar de Cáceres y el escultor Tomás de la Huerta*, en «Norba-Arte», t. IV (1983), p. 44.

³⁵ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Jerónimo Navarro, legajo 1821, s.f.

³⁶ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Juan de Paredes, leg. 1966, fols. 291 y ss.

— 1622 (13 de junio): Se obliga en favor del bordador placentino *Juan Herrero* sobre el terno, dalmáticas y casullas que éste había concertado con la iglesia de Navalvillar de Pela³⁷.

— 1624 (15 de mayo): Figura como testigo en la carta de revocación de poder que otorgó Francisco de la Puebla, notario de la Audiencia Episcopal de la ciudad de Plasencia. El mismo día es refrendador de la escritura establecida entre el notario antecedente y Gaspar Bedón, vecino de la villa de Astudillo³⁸.

Probablemente tengamos en *Pedro de Sobremonte* un escultor cuya trayectoria biográfica rebasó la centuria de mil quinientos, razón por la cual en su estilo se hace presa una evidente dependencia respecto a los modelos escultóricos de *Francisco del Rincón*, además, y sobre todo, de los prodigados por el genial *Gregorio Fernández*. Así lo ponen de manifiesto la severidad y sobrio estatismo de las figuras del retablo acebano, para cuya intervención contaba con la carta que en su favor habían otorgado el notario episcopal de Plasencia Francisco de la Puebla y Pedro Navarro el Mayor el 6 de marzo de 1619, con el propósito de actuar, junto a María Rodríguez, mujer del artista, en calidad de fiadores de la obra de escultura y talla que tenía tomada a hacer para el retablo que nos ocupa³⁹. En virtud de la carta de poder suscrita por *Alonso de Balbás* en la localidad de Acebo el 30 de noviembre de 1621, intuimos la posibilidad de que en un principio la hechura de precitado retablo fuera contratada por él —tanto el ensamblaje como la escultura— y luego traspasada la labor de talla al dicho *Pedro de Sobremonte* que, en un principio, no debió firmar carta explícita de contrato con la parroquia, y sí al final de la realización del retablo con el fin de tramitar los pagos que faltaban:

Alonso de Balbás otorga poder a los parroquianos para que en su nombre «puedan otorgar y otorguen la escritura de concierto que está tratado de hacer con *Pedro de Montes*, escultor vecino de la ciudad de

³⁷ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Jerónimo Navarro, legajo 1824, s.f.

³⁸ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Juan Ramos Caballero, leg. 2118, s.f.

³⁹ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Juan de Paredes, leg. 1966, fols. 466, 466 vto, 467 y 467 vto.

Plasencia, (...) en razón del retablo que ambos hicimos en el dicho lugar del Azebo, en que yo aya de aber novecientos y diez ducados por la parte que yo hice en el dicho retablo conforme está concertado, y que desto he de quedar contento y satisfecho y tomar y recibir en cuenta lo que yo tubiere rezibido, y así en razón desto puedan hacer con el sobredicho (...) la escriptura de concierto en la forma questá concertado en la dicha cantidad, en mas si lo tubieren concertado, con que no sea menos cantidad de los dichos novecientos y diez ducados (...) Que fue fecho y otorgado en ello a treynta días del mes de nobienbre de mil y seisçientos y veynte y un años, siendo testigos Rodrigo de Rayo y Francisco Hernández Çebado, vecinos desta ciudad, y Juan Hernández, vecino del lugar de la Aldihuela (...).⁴⁰

Podemos precisar con ello que acaso el conjunto de la talla fue contratado por *Alonso de Balbás* en la cantidad aproximada de 1.820 ducados⁴¹, luego divididos con *Pedro de Sobremonte* al quedarse éste con la obra de escultura. A esta hipótesis coadyuva el hecho de que los pagos que *García Mogollón* pudo comprobar en los Libros de Cuentas de Fábrica de la parroquia se aproximan bastante a esta cantidad: *Alonso de Balbás* recibió 560 ducados, además de lo que importaba una partida desconocida; a *Pedro de Sobremonte* le fueron abonados 734 ducados y 3 maravedís, por lo que hasta llegar al total de 910 faltan 176, 3 ducados, los cuales pudieron no haberse consignado en los descargos, o bien ser perdonados de alguna u otra manera por parte del artista a una parroquia que, ante la exigua pecunia de que disponía, necesitó tomar

⁴⁰ AHPCC. Protocolos Notariales de Acebo. Escribano Andrés Hernández, legajo 1173, s.f.

⁴¹ Es evidente que la traza del conjunto se debe a su mano, máxime si la comparamos con el retablo mayor presbiterial de la mirobrigense capilla Cerralbo, de la que además es de destacar el traslado que se hizo del diseño de su custodia a la de Acebo. A todo ello se une el dato que en su día nos proporcionó don Antonio Ponz en lo relativo a la autoría de las máquinas de Cerralbo, una noticia que, a su vez, le había sido transmitida por carta por parte del Canónigo de Ciudad Rodrigo don Ramón Pascual Díaz. Antonio Ponz, *Viage de España*, t. XII, carta X, n. 84 (Madrid, Aguilar, 1947), p. 1130. Citado a su vez por Mateo Hernández Vegas, *Ciudad Rodrigo. La Catedral y la ciudad* (Salamanca, 1935), t. II, p. 221. Y a su vez ambas referencias en F. J. García Mogollón, *op. cit.* en nota 1, pp. 7 y 10, notas 10 y 11. Es tan evidente la relación de traza, diseño y composición que el retablo mayor de la parroquial de Cadalso muestra respecto del acebano, que precitado investigador intuye una similar autoría en la máquina de la cercana localidad a la que nosotros estudiamos. Id., *Viaje por los pueblos de la Sierra de Gata: Cadalso (II)* (Diario Extremadura, 27-X-1986), p. 14.

en 1619 la cantidad de 400 ducados a censo para poder hacer frente a los pagos⁴². En cualquier caso, queda claro que la obra del retablo estaba concluida en 1621, tres años después de que fuera comenzada.

Otra serie de intervenciones artísticas conocemos de *Pedro de Sobremonte* en la provincia cacereña: como muchos de los autores que entonces estaban activos, y ante el evidente atractivo que suponía, el 6 de junio de 1625 hizo una baja de 2.000 ducados sobre los 7.000 en que había sido estimada la escultura del retablo mayor de la Catedral de Plasencia con *Gregorio Fernández*⁴³. Previamente, en julio de 1624 estuvo presente en el concurso de la adjudicación de la obra escultórica de precitado retablo, compartiendo ambiente artístico con *Salvador Muñoz* y *Francisco Gallego*, escultores vecinos de Zafra, *Diego de Basoco*, *Andrés Crespo* y *Alonso de Balbás*⁴⁴.

⁴² AHPCC. Protocolos Notariales de Acebo. Escribano Diego Pérez de Mora, leg. 2018, s.f. Con esta escritura, fechada el 20 de abril de 1619, los responsables de la parroquia recibieron licencia de don Pedro de Carvajal, obispo de Coria, y de su Juez Provisor para poder tomar a censo *quatrocientos ducados para con ellos acabar el retablo que está encargado a hacer a Alonso de Balbás* vecino de la ciudad de Ciudad Rodrigo, ensamblador, y a *Pedro de Sobremontes*, escultor vecino de la ciudad de Plasencia. No era inusual que los artistas, sobre todo los de mayor fama y caudal más oneroso, favorecieran de alguna u otra manera a la parroquia con la que habían contratado una obra determinada. El caso más cercano lo tenemos en el contemporáneo retablo mayor de la parroquial de Guijo de Coria, cuyos responsables tuvieron que tomar a censo en 1620 la cantidad de 500 ducados para poder hacer frente a unos gastos a los que también contribuyeron los artistas: el pintor *Pedro de Córdoba*, responsable del dorado y la pintura, se comprometió a no percibir la tercera parte que le correspondería como gestor que fue del contrato de la labor de escultura, al tiempo que asumía los intereses del censo; por su parte, *Agustín Castaño*, autor de las tallas, convino en percibir tan sólo 510 ducados de lo que debería ser tasado en 1.000; además, parte del censo fue destinado a costear la obra de ensamblaje realizada por el vallisoletano *Diego de Basoco*. José J. García Arranz e Isabel Pérez Muñoz, *Aportaciones documentales en torno al retablo mayor de la iglesia parroquial de Guijo de Coria (Cáceres)*, en «Norba-Arte», t. XI (1991), pp. 182-183. Con anterioridad el prof. García Mogollón ya había publicado un trabajo en el que abordaba de forma completa el estudio del retablo. F. J. García Mogollón, *El retablo mayor de la parroquial de Guijo de Coria (Cáceres)*, en «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid», t. XLVI (1980), pp. 397-406. Ya anotaba este investigador que le parecían escasos los pagos realizados a los artistas de la madera. *Ibidem*, p. 404.

⁴³ J. J. Martín González, *Nuevas noticias...*, *op. cit.*, pp. 304 y 317.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 300. Esta cronología es empleada por el prof. Andrés Ordax para fijar una relación más directa de nuestro escultor respecto del temprano realismo al que se había incorporado la escultura Salmantina, y no así tanto del estilo vallisoletano (la demora de *Gregorio Fernández* en la talla de las esculturas no terminaría hasta el 26 de marzo

En 1623 contrató *Sobremonte*, junto al ensamblador placentino *Antonio Hernández*, el retablo mayor de la parroquial de Santa María, en Béjar, una vez mediado el litigio que suscitó el contrato que en principio había suscrito Sebastián Galán, mayordomo de la iglesia, con el ensamblador salmantino *Valentín de Aguilar*⁴⁵ y otra serie de artistas igualmente procedentes de la ciudad del Tormes, a los que les fue rescindido el contrato ante la afirmación de los placentinos de que, justamente, Béjar pertenecía al Obispado que encabezaba la fundación de Alfonso VIII. Así, el 28 de noviembre de 1623 se firmaron, ante el escribano de Béjar Mateo Muñoz de Baños, la escritura con las condiciones y precios en virtud de los cuales se habría de llevar a cabo la factura de dicho retablo. Al día siguiente ofrecieron dos nuevas trazas —una de la máquina y otra de la custodia— y suscribieron las pautas a partir de las cuales trabajar⁴⁶. Sin embargo, aún el retablo no estaba concluido en 1635, pues el 7 de abril los artistas salmantinos *Andrés de Paz* y *Francisco Sánchez* se comprometieron a terminar lo que aún faltaba por hacer. Sin embargo, al decir del estilo apreciable en la obra conservada —que Gómez Moreno fecha a mediados del siglo XVII⁴⁷— es evidente que lo realizado, si lo comparamos con las condiciones primigenias, es muy diferente a lo pactado. No podemos nosotros llegar a esclarecer del todo las dudas que Ceballos y Casaseca se plantean en torno a este retablo y su proceso constructivo, si bien es evidente que en algo debió

de 1634, momento en el que le fueron reclamadas las seis figuras que faltaban en la custodia, la Magdalena del Calvario y dos ángeles, dado que el resto estaba concluso). Sin embargo no hay que olvidar que en 1620 *Diego de Basoco* debió contratar el retablo de Guijo de Coria, por lo que no es improbable que el ambiente artístico de su taller hubiera sido conocido por nuestro escultor con cierta anterioridad, con lo que ya quedaría explicada la dependencia de *Sobremonte* con los dos centros aludidos, y con él, la provincia cacereña en general. Salvador Andrés Ordax, *Introducción a la escultura altoextremeña del Renacimiento y el Barroco*, en «Actas del VI Congreso de Estudios Extremeños», t. I (Historia del Arte) (Cáceres, 1981), p. 17.

⁴⁵ Del que ya hemos tenido oportunidad de hablar en este trabajo con ocasión del traspaso que *Balbás* y *Crespo* hicieron en *González Ramiro* de la tercia parte del ensamblaje de la Catedral del Jerte.

⁴⁶ Estos datos, a excepción de la fecha del 28 de noviembre, fueron publicados por A. Rodríguez G. de Ceballos y A. Casaseca Casaseca, *Antonio y Andrés de Paz y la escultura de la primera mitad del siglo XVII en Salamanca*, en «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid», t. XLV (1979), pp. 414-415.

⁴⁷ Gómez Moreno, *Catálogo monumental de España. Provincia de Salamanca* (Valencia, 1967), p. 408.

influir la muerte de *Sobremonte*, acaecida antes de 1630, fecha en la que su viuda María Rodríguez otorga carta de poder en favor del mercader placentino Juan Fernández. Es evidente que la fecha de 1630 está muy desplazada con respecto a la de 1623, pero es el único dato que, hasta el presente, puede arrojar algo de luz en el dilatado proceso de este retablo⁴⁸. En cualquier caso, sí sabemos que con fecha de 20 de diciembre de 1623,

«(...)Bartolomé de Robles y Juan Gutiérrez cerrajero y Francisco Panadero sombrerero y María Rodríguez, mujer de *Pedro de Sobremonte* escultor, y Catalina de Robles, mujer de *Antonio Fernández* ensamblador, todos vecinos de la dicha cibdad de Plasencia (...), por quanto en la yglesia mayor de Santa María, de la villa de Béjar, se a de haçer un retablo con su costodia para el Santísimo Sacramento en el altar mayor de la dicha iglesia, y para lo haçer entre Sebastián Galán, vecino de la dicha villa y mayordomo de la dicha yglesia, y *Pedro de Sobremonte* escultor y *Antonio Fernández* ensamblador (...), qual pareçe se obligaron a hazer el dicho retablo y custodia en la forma y con las condiciones y al plazo y por el preçio contenido en la escritura que sobre ello otorgaron por ante Mateo Muñoz de Baños, escrivano público del número de la dicha villa de Béjar, fecha en ella a veynte y ocho días del mes de noviembre deste presente año de mil y seisçientos y veynte y tres, se refieren y por quanto una de las condiciones de la dicha escritura fue que para la dicha obra los dichos *Pedro de Sobremonte* y *Antonio Fernández* avían de dar fianzas en cantidad de mil ducados y se avían de obligar los fiadores de mancomún con ellos, y ellos quieren hacer la dicha fianza= por tanto, todos los dichos otorgantes dixerón que se obligaban (...) Siendo testigos *Alexo Bermúdez* [escultor] y *Pedro Ramírez*, vecinos y estantes en la dicha cibdad (...)»⁴⁹.

Y en el mismo año de 1623 talló *Pedro de Sobremonte*⁵⁰ el Crucifijo que en la actualidad preside el retablo mayor de la parroquial de Santa Catalina, en Monroy, en cuya arquitectura y talla también intervino *Alon-*

⁴⁸ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Francisco Núñez, leg. 1835, 3 de enero de 1630, s.f.

⁴⁹ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Juan Ramos Caballero, leg. 2118, s.f.

⁵⁰ Durante el desarrollo de nuestra exposición hemos respetado en todo momento las grafías del nombre del escultor, citado en ocasiones como *Pedro de Sobremonte*,

so Hernández, y la peana de la Virgen, labores por las que cobró la cantidad de 315 reales⁵¹. Posteriormente, el 20 de abril de 1624 figuraba junto al entallador placentino *Pedro Bello* como testigo de la carta de pago que *Diego de Basoco* otorgaba en dicha data al escultor santanderino *Pedro Martínez Hontañón*, por la hechura de los cuatro relieves que *Agustín Castaño* no pudo concluir en el retablo parroquial de Malpartida de Plasencia⁵².

c) *Paulo Lázaro*

Al igual que otra serie de pintores altoextremeños del primer tercio del siglo XVII —de entre los que destaca especialmente, tanto en importancia como por obra conservada, *Pedro de Córdoba*—, el estilo que este pintor vecino de la villa de Alcántara evidencia en sus realizaciones pictóricas muestra una clara dependencia respecto de la ya lejana práctica manierista. Así lo puso de manifiesto el profesor García Mogollón cuando del mismo logró documentar la tabla que representa el *Llanto sobre el cuerpo de Cristo muerto* una vez que éste fue bajado de la cruz, custodiada en la parroquial cacereña de Moraleja, y en cuya parte inferior derecha se aprecia la fecha y la firma del artista: «Pavlo Lázaro / faciebat 1641»⁵³. Es comprensible que en los tableros pictóricos del retablo acebano mantenga en todo momento la estilística finisecular del quinientos, mientras que en lo referido a las imágenes no se despega de la tónica general de principios del siglo XVII. Sobre este artista también conocemos el dorado que había realizado sobre la antigua custodia del Santísimo Sacramento de la parroquial de Hoyos, obra por la que recibió 22 ducados en 1619⁵⁴.

Sobremontes o *de Montes*. La más repetida a lo largo de los protocolos es la segunda, *Pedro de Sobremontes*.

51 F. J. García Mogollón, *Viaje por los pueblos de la Sierra de Gata. Acebo (LII)* (Diario Extremadura, 16-V-1988), p. 29. Vid., etiam, VV.AA., *Retablo mayor de Santa Catalina de Monroy* (Badajoz, 1987), p. 70, donde tan sólo apuntan el dato del crucifijo.

52 José M. Martínez Díaz, *Nuevas noticias sobre el retablo mayor de la iglesia parroquial de Malpartida de Plasencia (Cáceres)*, en «Norba-Arte», t. XII (1992), p. 152.

53 F. J. García Mogollón, *Una tabla inédita del pintor Paulo Lázaro en Moraleja (Cáceres)*, en «Norba-Arte», t. XI (1991), p. 188.

54 *Ibidem*, p. 189.

d) *Francisco Romero y Miguel García, pintor y escultor salmantinos, respectivamente*

La presencia del pintor salmantino *Francisco Romero* en esta localidad de la Sierra de Gata, a la que había acudido a tenor de los edictos que en la ciudad del Tormes se habían dispuesto, vuelve a poner en evidencia las relaciones artísticas que la provincia cacereña mantuvo durante la Edad Moderna con centros tan importantes como Valladolid, Toledo, Madrid o Salamanca, y que ya el profesor Andrés Ordax señaló oportunamente⁵⁵. No conocemos el lazo de parentesco, si es que lo hubo, que pudo haber tenido con el entallador placentino *Valentín Romero*, que ya en estas fechas debía ser un hombre de edad avanzada⁵⁶. De entre los datos que conocemos del pintor cabe señalar las siguientes intervenciones, además de otra serie de noticias que nos permiten trazar una sucinta biografía del mismo —al tiempo que precisar fechas extremas para determinar períodos de actividad—, todas ellas centradas en la ciudad y provincia de Salamanca, de la que debía ser natural⁵⁷:

— 1627 (10 de octubre): le fue encargado dorar y pintar una figura de San Juan Bautista que la iglesia de San Esteban de la Sierra (Salaman-

55 S. Andrés Ordax, *op. cit.*, p. 12.

56 Con este artista placentino contrató la Catedral de Coria el 1 de junio de 1592 la materialización de la traza que el escultor *Lucas Mitata*, de procedencia tan discutida, había dado para una custodia o sagrario destinado a dicho templo catedralicio. Emilio Piriz Pérez, *El escultor Lucas Mitata*, en «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid», t. XLIII (1977), documento V, p. 248. Asimismo, el 8 de mayo de 1600 *Valentín Romero* y *Pedro de Lozoya*, pintor del óleo de la Puebla de Guadalupe, contrataron el tabernáculo de la iglesia parroquial de Berzocana —existente en la actualidad, aunque muy reformado si se compara con las condiciones que en un principio se pactaron—, a realizar siguiendo el modelo del que previamente había hecho *Romero* para el retablo de la parroquial placentina de San Martín, inserto dentro de la obra quinientista del entallador gallego *Francisco Rodríguez*, y, que a su vez, debía ir relacionado con el diseño del sagrario de la Catedral de Plasencia; el precio de la obra no debía exceder de los 1.000 ducados. El 10 de junio del mismo año el platero *Francisco Flores* y el entallador *Baltasar García*, ambos vecinos de la ciudad del Jerte, suscribieron la escritura de fianzas para dicha obra. VV.AA., *Monumentos Artísticos de Extremadura* (Mérida, 1995 —2.ª ed. aumentada y revisada—), p. 118.

57 Las referencias archivísticas de los siguientes datos se encuentran especificadas en el importante trabajo de Pilar García Aguado, *Documentos para la Historia del Arte en la Provincia de Salamanca* (Salamanca, Diputación Provincial, 1988), p. 205.

ca) había concertado el mismo día, mes y año con el escultor *Jerónimo Pérez*⁵⁸.

— 1628 (18 de junio): pinta la capilla de Ntra. Sra. de la Verdad, de la Catedral de Salamanca, y a caso fue él el responsable del rostro *feamente retallado* al que alude Gómez Moreno cuando habla de la escultura de la Virgen Románica⁵⁹.

— 1630 (23 de junio): otorga carta de arrendamiento de una casa.

— 1631 (13 de noviembre): otorga una escritura en favor del testamento de su mujer.

— 1631 (19 de noviembre) y 1645 (16 de abril): asiste al testamento que hace su mujer.

Como testigo de la carta que otorgó *Francisco Romero* en Acebo el 9 de julio de 1629, referente a la postura y condiciones según las cuales policromaría el retablo mayor de dicha localidad, figuraba *Miguel García*, escultor salmantino, que acaso viajó hasta la región cacereña con la intención de participar como fiador en el contrato de la obra, o a lo sumo, de la quiebra hecha por el pintor. Los datos documentales que conocemos de este artista nos lo vinculan directamente a la ciudad de Salamanca y su ámbito provincial, donde se conocen algunas de sus intervenciones⁶⁰:

— 1628 (9 de julio): Otorga carta de pago por su dote.

— 1629 (2 de enero): El ropero Domingo Gutiérrez le encarga la factura de catorce ángeles y una urna.

— 1641 (18 de junio): Francisco Martínez, síndico del convento de San Francisco, de la ciudad de Salamanca, le encarga una talla de La Concepción⁶¹.

— 1643 (10 de octubre): Le fueron encargados cuatro escudos de armas para el colegio de la Compañía de Jesús. Tales escudos deben ser

58 Ibidem, p. 166.

59 Gómez Moreno, *op. cit.*, p. 203.

60 P. García Aguado, *op. cit.*, pp. 156-157.

61 Probablemente perdida como consecuencia de los desafortunados acontecimientos que derivaron del transcurso de la Guerra Civil Española. Don Manuel Gómez Moreno no la cataloga. Gómez Moreno, *op. cit.*, pp. 184-186.

los que se obligó a realizar *Miguel García* junto a los escultores *Jerónimo Pérez* y *Francisco Gallego* el 17 de septiembre de 1646, destinados a ser incluidos en las pechinas de la cúpula de la iglesia de precitado complejo, y en los que habría de representar las armas reales de su majestad Felipe III. También es muy probable que se encomendara a estos tres artistas la labra de las heráldicas del piso segundo de la fachada del precitado colegio —contratado el 9 de octubre de 1657—, que acaso pudieron haber sido diseñadas por el hermano *Pedro Mato*, que ya había trazado otra serie de escudos⁶².

e) *Juan González de Castro* y *Francisco de Remesal*

De *Juan González de Castro*, pintor vecino de Plasencia, y de *Francisco de Remesal*, maestro del arte de Ciudad Rodrigo, sabemos, por los datos ya indicados, que ofrecieron posturas para contratar la policromía del retablo acebano. El primero de estos artistas destaca especialmente por la cuantiosa obra documentada que ha llegado hasta nosotros: son numerosas sus intervenciones en el ámbito salmantino, del que acaso procedía su padre *Antonio González de Castro*, también pintor, y del que sabemos tenía una casa alquilada en la placentina calle de Trujillo en 1622⁶³. Las escrituras citan a *Juan González de Castro* como pintor, dorador y estofador, y en calidad de maestro del arte intervino en las siguientes empresas⁶⁴:

62 A. Rodríguez G. de Ceballos, *Estudios del Barroco salmantino. El colegio de la Real Compañía de Jesús (1617-1779)* (Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 1985 —2.ª ed. revisada respecto a la primera de 1969—), pp. 71 y 81. Asimismo, el Padre Ceballos relaciona a *Miguel García* con otras obras de menor empaque llevadas a cabo en el conjunto. Ibidem, pp. 59 y 61.

63 AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Francisco de Campo, leg. 242, s.f.: 1622 (7 de marzo), el pintor otorga carta de pago en virtud del alquiler de la vivienda. Vid., etiam, nuestro trabajo sobre *La distribución sectorial urbana de las profesiones artísticas en la ciudad de Plasencia de mil quinientos*, en «Congreso sobre ciudades históricas vivas. Ciudades del pasado: pervivencia y desarrollo» (Mérida, Consorcio de la Ciudad Monumental, 1997) (en prensa), donde ya comentábamos que este artista sitúa su foco de actividad en el sector comprendido entre las calles de la Rúa y Talavera, es decir, la parte sur-occidental de la urbe, sobre la que se localizan la mayoría de los obradores en el siglo XVI y gran parte del XVII.

64 P. García Aguado, *op. cit.*, pp. 198-199.

— 1632 (4 de octubre): Se compromete a hacer tres retablos para el convento de Las Virtudes de la Orden de la Santísima Trinidad (provincia de Salamanca).

— 1632 (10 de octubre): Otorga condiciones para dorar y estofar el retablo principal de precitado convento.

— 1633 (3 de enero): Otorga carta de pago por la pintura del retablo del altar mayor de Rágama (Salamanca), una vez que el entallador *Antonio González Ramiro* hubo suscrito un poder en su favor para que procediera a tal efecto.

— 1633 (27 de junio): Establece una escritura en virtud de la cual se encarga de dorar el altar de San Cristóbal de la iglesia de San Román (Salamanca). En la misma iglesia había estado trabajando *Antonio González de Castro* en el retablo mayor, según se deriva de la carta de fianza otorgada por *Antonio González Ramiro* el 28 de abril de 1623.

— 1635 (23 de julio): Se le encarga policromar la imagen de San Juan Bautista que está en el retablo mayor de la iglesia de San Martín (Salamanca).

— 1636 (21 de febrero): Recibe un pago de 851 reales a cuenta de los diez mil que le debe *Antonio González Ramiro* de la obra que está realizando en el convento de Trinitarios de Ntra. Sra. de la Virtudes (provincia de Salamanca). *González Ramiro* había ejecutado el retablo entre 1630 y 1635.

— 1639 (22 de diciembre): Establece las condiciones para dorar el retablo mayor de la iglesia de San Martín (Salamanca). Sobre este retablo sabemos que el 11 de enero de 1627 estaba siendo tallado por parte de *Antonio González Ramiro* que, asimismo, había encargado unas esculturas a *Pedro Hernández* y, posteriormente, sería fiador en las posturas para dorarlo (1639, 9 de enero).

— 1641 (17 de enero): Ya había fallecido. Su viuda hace almoneda de sus bienes.

— 1642 (26 de abril): Su viuda Jerónima Jordán, vecina de Valladolid, asimismo pintora, recibe del mayordomo de la parroquial de Pedro-sillo de Ralo la cantidad de 400 reales en virtud de la pintura del retablo que de dicha iglesia había ejecutado su marido. Es evidente que la

vecindad de su mujer nos puede aportar un dato indicativo sobre su procedencia, o mejor aún, del ámbito de su actividad.

El 9 de abril de 1630, junto a *Juan González de Castro*, el Provisor cauriense pidió fuera informado de las pujas, hasta ese momento llevadas a cabo, *Francisco de Remesal*, maestro del arte de Ciudad Rodrigo, a quien muy probablemente se debe el lienzo con la imagen de San Pablo, sito en la Sala Capitular de la Catedral mirobrigense de Santa María, de estilo toledano de finales del siglo XVI, como afirma Gómez Moreno, que lee en la canal de la espalda: «Remesal faciebat»⁶⁵.

f) *Pedro de Córdoba* (1580 - † entre 1634 y 1639)

La biografía que en la actualidad puede trazarse de este artista es bastante completa, dado que las obras que realizó en la región cacereña son muy conocidas, razón por la cual tan sólo apuntaremos los datos que tienen relación con la obra que nos ocupa. Lo que en un principio habían intuido Torres Pérez⁶⁶ y García Mogollón⁶⁷ acerca de su filiación paterna resultó ser la orientación correcta: nuestro artista, que debió nacer hacia 1580⁶⁸, era hijo del pintor y dorador placentino *Gregorio de Córdoba*, en cuyo taller, situado en la calle de Trujillo⁶⁹ y próximo a la homónima puerta que da entrada a la ciudad placentina por el oeste, debió formarse compartiendo lienzo y pincel con artistas como *Pedro González Madrigal*, *Pedro Yñigo*, *Pedro de Mata*, *Alonso de Paredes*, etc., con los que posteriormente colaboraría en la ejecución de alguna obra. Del matrimonio entre *Gregorio de Córdoba* y Diana Jordana, viuda ya en 1602, nacerían, asimismo, el pintor *Jerónimo de*

⁶⁵ Gómez Moreno, *op. cit.*, p. 331.

⁶⁶ José M.^a Torres Pérez, *Una pintura de Pedro de Córdoba en el retablo de la iglesia de Gata y su relación con otra pintura de Martín de Vos grabada por Sadeler*, en «Estudios dedicados al prof. Carlos Callejo Serrano» (Cáceres, Diputación Provincial, 1979), p. 813.

⁶⁷ F. J. García Mogollón, *El retablo mayor... del Casar...*, *op. cit.*, p. 27, nota 6.

⁶⁸ En el examen que lleva a cabo el 21 de junio de 1630 de la figura de San Pedro que *Paulo Lázaro* había pintado en el retablo acebano, «dixo ser de hedad de çinquenta años poco más o menos» —véase el 3.^{er} protocolo que reproducimos en el Apéndice Documental—.

⁶⁹ V. Méndez Hernán, *op. cit.*

Córdoba, Estacio de Córdoba, que trabajaba como fontanero para el palacio de la Abadía, Juana Jordana y Jerónima de Córdoba⁷⁰.

Es temprana la relación que nuestro pintor entabló con la parroquia de Acebo, en la que en 1612 y 1613 se documentan ciertos pagos relativos, en la última de las datas indicadas, a un retablo que probablemente había hecho para dicha iglesia⁷¹. Asimismo, vuelve a ser nombrado en 1617 y 1620, en esta última ocasión sobre una de las pagas que había efectuado en favor de la parroquia y en virtud de los 500 ducados que debía a sus responsables, que acaso pudieran estar relacionados con el censo que la iglesia declaró tener necesidad de tomar, para hacer frente a los pagos, en 1619, como ya hemos visto: a esta hipótesis coadyuva la cantidad que vuelve a pagar en 1621, 34.000 maravedís, semejante a la anterior de 1620; de nuevo aparece mencionado en las cuentas en 1623 y 1626⁷². No es la primera vez que Córdoba colaboraba económicamente con una parroquia en los pagos de alguna obra determinada: ya había ocurrido en Guijo de Coria cuando se hizo cargo de los intereses del censo de 500 ducados que en 1620 declaraba su mayordomo tener necesidad de tomar; probablemente siguiendo este modelo, los primigenios 400 ducados que en 1619 necesitaban los de Acebo se convirtieron luego en 500. Es indudable que esta relación de Córdoba con la parroquia fue la que medió para que el 21 de junio de 1630, cuando ya era un renombrado maestro, dictaminara sobre la figura que Paulo

70 J. M.^a Martínez Díaz, *Apuntes sobre el pintor Gregorio de Córdoba*, en «Norba-Arte», t. XII (1992), p. 232.

71 Retablo que aún el 19 de febrero de 1615 le estaba debiendo la parroquia: en esta fecha Pedro de Córdoba otorga una escritura de obligación en favor del convento placentino de Santa Clara, en virtud de la cual le pagará la cantidad de los 1.100 reales que le estaba debiendo, y que a su vez Andrés Hernández, mayordomo que había sido de la parroquia de Acebo, se los estaba debiendo al dicho Pedro de Córdoba por la pintura del retablo de la iglesia de la dicha villa. AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Jerónimo Navarro, leg. 1819, s.f. En consecuencia, y siguiendo la afirmación del prof. Martín González respecto a que la carta de pago es la prueba más fehaciente para determinar si un artista intervino o no en una obra, el dato expresado nos inclina, efectivamente, a que Córdoba realizó el trabajo contratado; en 1985 Torres Pérez opinaba lo contrario. J. M.^a Torres Pérez, *El retablo mayor de la iglesia de San Pedro de Gata. Una obra del escultor Pedro de Paz y del Pintor Pedro de Córdoba* (Cáceres, Diputación Provincial, 1985), p. 51.

72 Los datos relativos a los asientos pueden consultarse en J. M.^a Torres Pérez, *Una pintura...*, op. cit., pp. 817-819.

Lázaro pintó como examen previo al contrato definitivo de la obra acebana, momento en el que contaba con cincuenta años de edad, poco más o menos⁷³.

APÉNDICE DOCUMENTAL

DOCUMENTO 1: «Escritura sobre la pintura del retablo»

Archivo Histórico Provincial de Cáceres. Protocolos Notariales de Acebo. Escribano Andrés Hernández, 9 de julio de 1629, legajo 3075, t. correspondiente a 1630, s.f. Postura y condiciones de Francisco Romero, pintor salmantino, para la policromía del retablo mayor de la iglesia parroquial de Acebo.

«En el lugar del Azebo, a nueve días del mes de julio de mil y seiscientos y veinte y nueve años, por ante mí el escrivano público e testigos yuso escritos parecieron, de la una parte, el bachiller Francisco Sánchez Godínez, cura beneficiado de la parroquia deste dicho lugar, y Domingo Pérez, mayordomo de la dicha iglesia, y Juan Rodríguez Hidalgo y Estevan Hernández, alcaldes, y Domingo Alonso Trevejo y Alonso Garzón, regidores del consejo deste lugar= Y de la otra parte Francisco Romero, pintor vezino de la ciudad de Salamanca y al otorgamiento desta escritura estante en este dicho lugar. Y los dichos bachiller Francisco Sánchez Godínez, Domingo Pérez, clérigo mayordomo, alcaldes y regidores, en virtud de la licencia que para ello tienen del señor Provisor de la ciu-

73 Sobre Pedro de Córdoba pueden consultarse, asimismo, los trabajos de Juan Martínez Quesada, *Notas sobre artistas y artesanos de Extremadura*, en «Revista de Estudios Extremeños», t. XV, n. 3 (1959), p. 629: sobre el retablo que hizo para la capilla de Juan de Lebrija Cano, en el placentino convento de San Francisco, una obra contratada en 1614. F. J. García Mogollón, *El retablo...parroquial de Guijo...*, op. cit., pp. 397-406: ejecutó la parte pictórica del retablo mayor de Guijo de Coria (desde 1614); en la nota 3 de la p. 399 el investigador traza una sustancial biografía del artista. J. M.^a Torres Pérez, *El retablo mayor de la iglesia de San Pedro de Gata...*, op. cit.: previamente a Guijo de Coria se había ocupado de las tablas del retablo mayor de la parroquia de San Pedro, en Gata (1606-1609). F. J. García Mogollón, *El retablo mayor...del Casar de Cáceres...*, op. cit., pp. 25-55: la pintura de esta máquina le empezó a ser abonada en 1604, tasándose dicha labor en 1614. Tomás Martín Gil, *El arte en Extremadura. Una excursión a Monroy*, en «Revista del Centro de Estudios Extremeños», t. VI, n. 1 (1932), p. 54, donde documenta su presencia en Monroy en 1623 como tasador del retablo mayor en favor de los artistas.

dad de Coria para lo en ella contenido y para otorgar esta escritura de que piden a mí el escrivano para su balidación y más firme provança, ponga la dicha licencia inserta en esta escritura, que su tenor, de la dicha licencia, es como se sigue.

Aquí. Por tanto, los dichos bachiller Francisco Sánchez, Domingo Pérez clérigo, Juan Rodríguez y Estevan Hernández, alcaldes, y Domingo Alonso y Alonso Garzón, regidores, en virtud de la dicha licencia y en nombre de la dicha iglesia, y el dicho *Francisco Romero*, dijeron que entre ellos están contenidos y igualados y concertados en razón de dorar el retablo mayor de la dicha iglesia deste lugar con las condiciones y clausulas en la forma y manera siguientes:

1.^a Primeramente es condición que el dicho *Francisco Romero* a de dorar, estofar y encarnar una figura de las del dicho retablo, la que los susodichos cura, mayordomo, alcaldes y regidores le señalaren, que a de quedar a satisfacción de los susodichos y maestros que se nombraren por parte de la dicha iglesia. Y no estando a satisfacción de la dicha iglesia, que se le pueda quitar la dicha obra al dicho *Francisco Romero* y darla a quien quisiere para que la hagan otros maestros, y demás dello a de perder el trabajo y obra que tubiere la dicha figura. Y que estando a satisfacción dicha figura de la parte de la dicha iglesia a de ir y hacer la demás obra del dicho retablo respectivamente cada cosa según arte y conforme a la dicha figura. Otrosí es condición que toda la dicha obra aya de ser dorada de oro fino sin mezcla de otro metal todo el, lo que sojzgaré la bista.

2.^a Otrosí es condición que se a de estofar de colores varios, todas finas, toda la talla, así de capiteles, frisos y ojas que tubiere.

3.^a Otrosí es condición que todas las figuras se an de estofar de los colores que cada una requiere sobre el oro.

4.^a Yten es condición que todas las dichas figuras an de ser encarnadas, todas las carnes a punta de pincel mate.

5.^a Yten es condición que los pafiones de las cornisas se an de acer unos gravados de diferentes colores los unos de los otros, y los resaltos de primero y segundo vanco, y en las metopas de la cornisa alta unos florones sobre colores diferentes. Y en el respaldo de la caja del Cristo un Gerusalén y cielo; en dos requadros a de ir sobre el lienço dos historias de pincel al olio, las que pidieren por parte de la dicha iglesia.

6.^a Yten es condición que en la fachada de la dicha capilla, todo lo que describa del dicho retablo hasta los rincones se a de dar de çul y fingir en él una cortina o pabellón.

7.^a Yten es condición que toda la dicha obra se a de acabar en toda perfección dentro de año y medio del día que se empeçare= Y que tenga obligación después de acabada la obra de asistir al asentarla quince días. Y si se dilatare más de los dichos quince días se le a de dar y pagar al dicho *Francisco Romero*, por cada un día, dos ducados. Y que si al asentarla se desbaratare alguna cosa al dicho retablo lo a de bolver a remediar i componer a su costa.

8.^a Y por parte de la dicha iglesia se an de dar y pagar al dicho *Francisco Romero* por dorar el dicho retablo, conforme a las condiciones que ban arriba dichas y declaradas, tres mil ducados, los cuales le an de dar y pagar en la forma siguiente= Primeramente se le an de dar el día que començare la dicha obra mil reales y lo que fuere nescesario para comprar los materiales para el aparejo del dicho retablo y oro, a sus tiempos, todo lo que fuere nescesario para el gasto del todo por cuenta de dicho *Francisco Romero*, materiales y oro, de manera que la dicha iglesia no a de pagar más de tan solamente los portes dello de dondequiera que se traigan.

9.^a Y es condición que se le an dedar desde el día que començare la obra treientos reales cada mes para su gasto.

10.^a Y es condición que a costa de la dicha iglesia se le an de dar dos cabalgaduras y una carreta para en quien entraiga su persona y hato.

11.^a Yten es condición que se le a de dar casa en que viva y trabage el tiempo que durare la dicha obra deste retablo.

12.^a Yten que se le a de dar mas seis carretadas de leña= Y que el bajar y subir el retablo a de ser por cuenta de la dicha iglesia. Y para quando se aya de bolver el dicho *Francisco de Romero* para Salamanca se le a de dar las dichas dos cabalgaduras y carro para llevar su hato a la dicha ciudad.

13.^a Y es condición que después de acabada la dicha obra y pagados los materiales y oro se le an de dar ciento y cinquenta ducados, cada un año, que se entiende la primera paga desde el día que se acabare la dicha obra en un año, y de allí adelante por el mismo tiempo, en cada un año, ciento y cinquenta ducados, hasta acabarle de pagar la dicha cantidad=.

14.^a Yten es condición que si la dicha [obra]⁷⁴ yglesia quisiere tasar la dicha obra a de poner de su parte un maestro [con otro que pusiere]⁷⁵ que

74 Palabra tachada.

75 Frase tachada.

tase la dicha obra. Y a de balar la dicha obra a tasación del dicho maestro quatro mil y quinientos ducados, y los mil y quinientos ducados que van de los tres mil en que está concertada dicha obra, y si pasare de los dichos quatro mil y quinientos ducados, lo a de remitir y perdonar, y desde luego se lo remite y perdona, y siendo nescasario de la tal demasía le ace gracia y donación a la dicha iglesia, paramera perfeta que es dicha entre bivos, inrevocable. Y si no llegare la dicha tasación a los dichos quatro mil y quinientos ducados se le a de rebajar todo lo que faltare de los tres mil ducados en que fue concertada la dicha obra. Y en quanto a la dicha condición de la tasación se remitieron a la dicha licencia del señor Provisor=.

15.^a Y asimesmo es condición que antes que el dicho *Francisco Romero* empiece la dicha obra, ni se le den dineros, a de dar fianças aprovadas por la [dicha] ⁷⁶. Justicia de Salamanca para que la dicha obra quedara conforme queda dicho y según arte y para que la acabara dentro del término dicho. Y que si no la acabare pueda la dicha iglesia buscar maestros y traerlos para que la acaben y fenezcan a costa del dicho *Francisco Romero*.

16.^a Y es condición que el dicho *Francisco Romero* a de començar la dicha obra para principio de março del año que viene de mil y seiscientos y treinta años.

Por todo lo qual los unos y los otros dixeron estarán y pagarán y que no yrán ni bendrán contra esta escriptura en manera alguna. Y para su cumplimiento los dichos cura, mayordomo, alcaldes y regidores se obligaron los propios y rentas de la dicha yglesia=. Y el dicho *Francisco Romero* pintor se obligó por su persona y bienes...

... testigos, Juan Hernández Polido, Juan Pérez Barbado y Pedro Gordillo, clérigos vecinos deste lugar, y *Miguel García*, escultor vecino de la ciudad de Salamanca. Y los otorgantes que yo el escrivano doy fe conozco, escepto el dicho *Francisco Romero* que juró en forma de derecho el dicho *Miguel García* que le conoze y es el contenido en esta escriptura. Y lo firmaron los que supieron, por los que no supieron, un testigo.

Francisco Sánchez Godínez Domingo Pérez Juan Rodríguez
Alonso Gordínez Escudero Francisco Romero de la Buera

Pasó ante mí, Andrés Hernández.

⁷⁶ Palabra tachada.

DOCUMENTO 2: «Mejora en la pintura del retablo de la yglesia»

Archivo Histórico Provincial de Cáceres. Protocolos Notariales de Acebo. Escribano Andrés Hernández, 9 de octubre de 1629, legajo 3075, t. correspondiente a 1630, s.f. Mejora presentada por Paulo Lázaro, pintor vecino de la villa de Alcántara, en la obra de pintura, dorado y estofado del retablo de Acebo.

«*Paulo Lázaro*, pintor vecino de la villa de Alcántara, parezco ante el bachiller Francisco Sánchez Godínez, cura beneficiado del lugar del Azebo, y ante Domingo Pérez, clérigo presbítero mayordomo de la yglesia parrochial del dicho lugar, y digo que hago baja y mejora en el dorar y estofar y pintar el retablo del altar mayor de la dicha yglesia parrochial del dicho lugar en en las condiciones que tiene fechas *Francisco Romero* pintor, en la forma siguiente:

1.^a Primeramente en la primera condición digo que me obligo a la cumplir como en ella se conthiene.

2.^a Yten en la segunda condición me obligo a la cumplir como en ella se conthiene.

3.^a Yten me obligo a cumplir la tercera como en ella se conthiene.

4.^a Yten en la quarta condición digo la cumpliré como en ella se conthiene y demás si la yglesia quisiere que haga el encarnado de algunas figuras a polimento, lo haré.

5.^a Yten a la quinta condición digo que me obligo a la cumplir como en ella se conthiene y, asimesmo, a hacer estofado todo lo que en ella dice haría gravado.

6.^a Yten en quanto a la sesta condición la cumpliré como se conthiene y hago mejor en ella dos mochachos en cada lado del retablo uno que estén levantando la cortina y tengan los pies sobre una moldura que está en el propio lienço de la pared. Y más me obligo a que en çacando la yglesia la pared de la moldura abajo le daré una sombra que baya formando los buelos.

7.^a Yten en quanto a la séptima condición que la cumpliré como se conthiene y hago mejora en que asistiré al asentar el retablo un mes.

8.^a Yten en quanto a la octava condición digo que haré la dicha obra conforme las condiciones fechas por *Francisco Romero* y conforme las presentes condiciones que llevo fechas aquí y las que hiçiere en esta postura que yré

expresando, por dos mil y setecientos ducados sin prometido ninguno, y lo demás lo cumpliré conforme se contiene en la octava condición.

9.^a, 10.^a y 11.^a Yten, en quanto a la novena y décima y undécima condiciones las cumpliré conforme en ellas se conthiene.

12.^a Yten en la duodécima condición cumpliré como en ella se conthiene.

13.^a Yten en quanto a la terçiadécima condición digo que hago mejora en que después de acabada la dicha obra se me den y paguen hasta acabar de pagar la cantidad en que fuere rematada la obra del dicho retablo en cada un año cient ducados y no más.

14.^a Yten en la decimaquarta condición me obligo a la cumplir como en ella se conthiene y que baldrá la obra quatro mil y quinientos ducados tasándola, y remitiré y perdonaré a la yglesia lo que fuere de más de dos mil y setecientos ducados en que tengo fecha la mejora y postura.

15.^a Yten en la decimaquinta condición me obligo a dar fianças en el lugar de los Hoyos, abonadas por la justicia del dicho lugar de los Hoyos.

16.^a Yten en la decimasexta la cumpliré como en ella se conthiene.

17.^a Yten digo que añado otra condición que será decimaséptima, en que me obligo a hacer en el respaldo del Christo una ciudad de Hierusalén, de pintura, y unas nuves y entre ellas unos ángeles de cuerpo entero llorando.

18.^a Yten añado otra condición que será decimaoctava, y me obligo a hacer en los óvalos de Sant Pedro y Sant Pablo una estoria en cada uno de los dos, y en el óvalo que está detrás de la custodia, en el respaldo de la caja, haré una estoria de pintura de la fiesta de Corpus Christi.

19.^a Yten añado otra que será decimanona: que en los tableros del banco primero haré la ystoria que pidiere la parte de la yglesia, en la madera y tabla y no en lienço por el daño que se sigue en estar bajos y no convenir por ser suficiente la madera.

20.^a Yten añado otra que será vigésima condición, en que haré en el pedestal de la custodia, en dos artesones que están debajo de San Juan Baptista y Sant Jhoseph, dos ystorias de pintura que pidiere la yglesia, y en los resaltos donde cargan las columnas de la custodia, que son seis rebajos en cada uno, una figura que me pidieran.

21.^a Yten añado otra que será veynte y una, y digo que haré en el friso de de la cornisa de la custodia en estofado de punta de pincel con muchachos y pajaritos a lo natural.

22.^a Yten añado otra que será veynte y dos, y digo que haré en el soto-banco del cuerpo segundo las figuras que me pidieran, de medio cuerpo, por convenir así y no de otra manera.

23.^a Yten añado otra y será veynte y tres, y digo que los traspilares de las ocho columnas del cuerpo primero an de ser y las haré doradas y de colores unos subientes de cogollos en ellas, y asimismo los traspilares de todas las columnas de la custodia los haré de lo mesmo.

24.^a Yten hago mejora en el pedestal de piedra sobre que carga el retablo en que lo haré todas las molduras de oro, los fondos de colorado y los dos cuadrados relevados de açul y unas jaras de oro en cada uno suya con açucenas blancas, y en los otros dos cuadrados que son mayores las letras que pidieren, doradas en fondo, haçiendo el fondo la yglesia.

25.^a Yten añado en condición más y me obligo a haçer la casa del órgano de blanco que corresponda con la cantería, es a saber, los caños, cornisa, baranda y antepecho [y la cuartonadura de blanco y colores que convengan]⁷⁷, y asimismo me obligo a dar un color de verde jaspeado por de fuera al órgano y dorar los florones y molduras fronteras y pintar en los lienços de las puertas quatro figuras, las que pidieren, dos dentro y dos fuera, y entre los tres paños que están relevados sobre las teclas haré una figura de Sancta Çecilia en el medio, y en los dos lados una jara en cada uno, [y a de haçer la yglesia el andamio neçesario]⁷⁸.

Y en esta forma hago mejora y postura en la dicha obra y retablo conforme a las condiciones que aquí llevo fechas y conforme a las que tiene fechas el dicho *Francisco Romero*, y pido a vuestras mercedes las reciban. Y lo firmé,

Paulo Lázaro».

«Yten digo que la custodia en que se ençierra el Santísimo Sacramento la doraré toda por de dentro y si conbiniere le daré los colores que conbinieren y me obligo a lo haer y cunplir en esta forma y lo firmé,

Paulo Lázaro».

⁷⁷ Línea situada entre renglones.

⁷⁸ Ibidem.

«En el lugar del Azebo, a nueve días del mes de octubre de seis cientos y veynte y nueve años, el bachiller Francisco Sánchez Godínez, beneficiado, y Domingo Pérez, clérigo mayordomo de la yglesia deste lugar, y Joan Rodríguez, alcalde, y Alonso Gorzón, regidor, todos vecinos deste lugar, por ante mí Andrés Hernández, escrivano público deste dicho lugar, aviendo bisto la mejora de esta otra parte fecha en la obra de la pintura del retablo de la dicha yglesia, dixerón que la reçivían y reçivieron quanto a lugar de derecho y la remiten al señor Probisor de la çiudad de Coria para que bista por su merçed la apruebe en todo y por todo como en ella se contiene. Así lo dijeron y lo firmaron. Testigos Diego Hernández y Joan Pérez, clérigo vecino deste lugar,

Francisco Sánchez Godínez Domingo Pérez Juan Rodríguez

Alonso Gordínez Escudero Francisco Romero de la Buera

Pasó ante mí, Andrés Hernández escrivano».

DOCUMENTO 3: «Dictamen de Pedro de Córdoba»

Archivo Histórico Provincial de Cáceres. Protocolos Notariales de Acebo. Escribano Andrés Herández, 21 de junio de 1630, legajo 3075, t. correspondiente a 1630, s.f. Declaración del pintor placentino Pedro de Córdoba en favor de la policromía que Pablo Lázaro había realizado en la figura de San Pedro del retablo de Acebo, dando con ello cumplimiento al auto del 21 de junio de 1630 y, asimismo, a la primera condición y obligación que el pintor alcantarino contrajo en la postura que hizo el 9 de octubre de 1629.

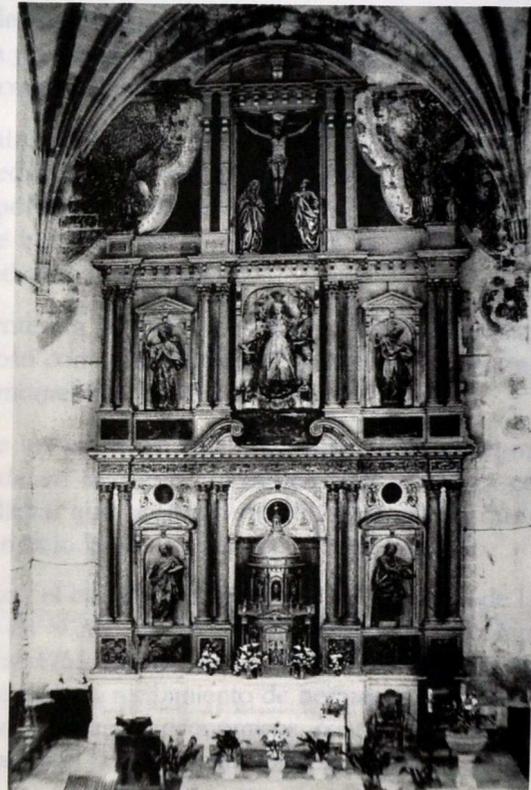
«En el dicho lugar del Azebo a los dichos veynte y un días del mes de junio del dicho año, el dicho Domingo Pérez, clérigo mayordomo de la dicha yglesia, ante el dicho Pedro Gordillo clérigo, juez de comisión, y por ante mí el escrivano en cumplimiento del dicho auto presentó al dicho *Pedro de Córdoba*, pintor vecino de la Abadía, para que vea la dicha figura, del qual se tomó y reçibió juramento en forma de derecho (...) y so cargo del dicho juramento dixo que él verá la dicha figura y que en conçiencia dirá todo lo que sintiere=. Y aviéndola bisto dixo que el oro estaba muy bueno y que estaba bien colorida conforme a arte y que en esta conformidad se debe hazer la confiança neçesaria para la demás obra. Y en quanto a las encarnaciones, que es de parecer se hagan a pulimento por ser cosa más fija y más permançiente. Y que para lo

demás que se fuere haziendo, siendo avisado, declarará para ber si ba conforme a esta figura que es la figura de San Pedro. Y ésto dixo ser la berdad para el juramento que hizo en que se afirmó dixo ser de hedad de çinquenta años poco más o menos, y lo firmó y el dicho Pedro Gordillo juez=

Pedro Gordillo Pedro de Córdoba

Pasó ante mí, Andrés Hernández escrivano».

VICENTE MÉNDEZ HERNÁN
Universidad de Extremadura



Retablo mayor de la iglesia parroquial de Ntra. Sra. de los Ángeles, Acebo.